

# Vendégrendezések

Pesti színházi levél

A színlapokon olvasható m. v. minden színházlátogató számára ismerős, azt jelenti: a fellépő színész, a közreműködő tervező, zeneszerző, koreográfus vagy rendező nem a társulat tagja, hanem mint vendég vesz részt a produkcióban.

Ez azonban csak akkor igaz, ha egy színháznál valóban létezik társulat, amit a magyarországi teátrumokról egyre kevésbé mondhatunk el. Bár a színházak zöméhez még mindig a színészek viszonylag állandónak tekinthető köre kötődik, nemcsak munkajogilag, de ténylegesen is megszűnőben vannak a társulatok. A színészek, ha tehetik, feladatra szerződnek, egyik munkából rohannak a másikba, egyre nehezebb a társulati léttel együtt járó műhelymunka feltételeit megteremteni.

Ez a tendencia még inkább érvényes a rendezőkre: alig található már olyan színház, amelynek állandó rendezői kara lenne, az igazgatók minden előadás színpadra állításához mást-mást kénytelenek felkérni.

Ilyen körülmények között nem sok értelme van vendégrendezőkről és vendégrendezésekről beszélni, s hogy mégis ezt teszem, annak e helyzetben túlmutató oka van. Ugyanis külföldi vagy annak tekinthető rendezők magyarországi munkáiról, azok hatásáról és nézői-alkotói befogadási nehézségeiről szeretnék szólni.

Míg az erdélyi vagy a vajdasági színházak esetében magától értetődő, ha a társulatokkal magyar rendezők mellett román, illetve szerb, horvát, szlovén vagy egyéb nemzetiségű művész dolgozik, erre sem a Felvidéken, sem Magyarországon nem túl gyakran kerül sor. Nyilvánvaló, hogy erre a két országban eltérő magyarázat adható, de számomra most a magyaror-

szági szituáció az érdekesebb, hiszen itt nemcsak az feltűnő, hogy a színházak ritkán vállalkoznak külföldi rendező meghívására, hanem az is, hogy a vendégrendezések többségének sikere – finoman szólva – elmarad a várakozástól.

Példák sorát említhetem Jurij Ljubimovtól Jiří Menzelig, vagy – közelebbi régiókból – Harag Györgytől Tompa Gáborig, akik színházi elképzelése, stílusa nem, vagy alig érintette meg a velük dolgozó színészeket, a kritikát, a közönséget. Mi lehet ennek az oka? Olyan erős a mi színházainkra jellemző realista-naturalista iskola hatása, hogy az ettől eltérő színházi nyelv befogadására játszó, ítéző és néző egyként képtelen? Kényelem, a másság elutasítása, a gög lenne ebben ludas? Esetleg a rendezők nem vesznek tudomást arról, hogy eltérő színházi nyelvet beszélnek ők, a más kulturális közegekből jöttek és a honi színészek? Nehéz eldönteni, de a tény tény marad: színházaink ösztönösen vagy sem, de igyekeznek ellenállni a vendégrendezők által közvetített, külföldről érkező hatásoknak.

Megállapításomat azonban csak részben igazolják a közelmúlt budapesti vendégrendezéseinek tapasztalatai. A Katona József Színházban a világhírű Silviu Purcărete vitte színre Shakespeare *Troilus és Cressidáját*, az Örkény Színházban a sepsiszentgyörgyi Bocsfárdi László *Élektrát* rendezett, míg a Bárka Színház korszakzáró előadását, a *Hamletet* a londoni Globe Theatre vezetője, Tim Caroll állította színpadra.

Míg a Katona és az Örkény Színház jó néhány színésze a munka során és után azt nyilatkozta, milyen különös, nehezen követhető rendezői elképzelésekkel találkozott, s annak a félelmének adott hangot, hogy talán nem teljesen képes a vendégrendezői kívánalmaknak eleget tenni, sőt, az előadás érthetősége, befogadhatósága miatt is aggódott, a bárkások örömmel vetették bele magukat a nálunk merőben szokatlan módszerrel folyó próbamunkába, és jutottak el egy különös előadásformáig.

Mondhatnánk: e nyilatkozatokban latensen a román és az angolszász rendezői iskola különbsége, illetve az ezekhez való eltérő viszony fogalmazódik meg, de feltehetően ennél mélyebb gyökerű a probléma. Mindenekelőtt a közvetített gondolat vagy a forma, a szó vagy a színpadi cselekvés elsőbbségéről, a szöveg vagy szituációközpontúság dilemmájáról van szó.

### Troilus és Cressida

Shakespeare e darabja olyan, mintha mindenestül egyik szereplőjének, Thersitesnek a magatartása hatná át: cinikus és lesújtó káromlás. Bár témáját a trójai háborúból veszi, nem háborús vagy háborúellenes darab ez, hanem az emberi értékek elvesztése, elsilányulása miatti kiáltás. Nincs úgynevezett főszerep benne – még a két kvázi önálló, az eseményekben kevésbé részt vevő, azokat inkább kommentáló alak (Thersites és Pandarus)

sem az –, a több, egymás mellett futó cselekményszál közül sem a cím által sejtetett szerelmi vonal, sem a görögök és a trójaiak harca, Achilles és Hektor párviadala, vagy az előbbi és Patroclus férfi-viszonya nem válik dominánssá. Ez a darab más Shakespeare-műveknél is kevésbé közelíthető meg a realista iskola eszközeivel, éppen ezért volt szerencsés Silviu Purcărete meghívása, hiszen ő nem a lélektani pepecselés, hanem a metaforikus látványosság, a játékoság, az impulzív hatásteremtés egyik nagymestere.

Az előadás lényegét Helmut Stürmer látványvilága szabja meg. A színpadot középen a nézőtérre merőleges, egymásnak háttal állított mosdósor osztja ketté, amely lerobbant kollégium vagy laktanya, munkatábor képét egyaránt felidézi. A jobb oldal a trójai, a bal a görög tábor helyszíne, az emeletes ágyak sora – az előbbieken túl – tábori kórház képzetét is kelti. A görög térfélen, az előszínpadon fehér lepedőkkel körülvett, elkerített sarok látható, ez Achilles sátra, míg a trójaiaknál a sok közül csupán egy ágy Pandarusé, a kerítőé, azaz térben nem különül el a dráma egyik cselekményszála sem. Az előadásban minden helyszín egyszerre látható, a rendező ezáltal is összemossa a dráma különböző szintjeit. Amikor a dráma belső egyensúlyi helyzete Cressida elárultatásával és árulásával kibillen, a tér is változik: a mosdósor elfordul, a térfelek egymásba csúsznak, s kezdődhet a harc. Egy senkiért. Hiszen a nő, akiért a háború kitért, Heléna csupán fehér gyolcsba tekerten, mint egy múmia látható.

A szereplőket Stürmer fantáziajelmezbe öltözteti, a harcosok öltözetében keverednek a jéghokis, a gladiátor, a mindenkori reguláris hadseregekben használatos és az ókori ruházat elemei, Achillesnek Hektort lemészárló műrmidonjai a gázálarca és elefántfejre egyaránt utaló sisakot hordanak, a kellekek is elrajzoltak.

A rendező előszeretettel alkalmaz naturalista és szürreális elemeket, olykor némi didaktikus nyomatékkal is, ilyennek tekinthető az, amikor az árulást jelképezendő és a közelgő háborút előrejelzendő a vízcspából vér folyik, de ide sorolható az a jelenet is, amelyben Achilles a halott Hektor testéből kitépi szívét, s a színész vértől csöpögő másfél kilós húsdarabot emel a magasba. Ezek a megoldások egyszerre szájbarágósak és komikusak, érzékeltetik, hogy a világnak a tévéből vacsora közben áradó borzalmi tökéletesen immúnissá tettek bennünket minden valódi rémséggel szemben, ezek színpadi ábrázolása csak ilyen felemás hatásra építve lehetséges. Ez a groteszk szemlélet igazolja az előadás egyik legszemléletesebb és leghatásosabb epizódját, Ajax és Hektor párviadálát is: a két hőst mint valami Don Quijote-i középkori lovagot beöltöztetik, felrakják egy-egy emeletes ágyra, hatalmas lándzsát adnak a kezükbe, s a mosdósor két oldalán egymásnak eresztik őket.

Purcärete a színpadról számúzni igyekezett a pátoszt, az érzelmeket, az érzélgősséget meg különösképpen. A színészeket egyszerű, szikár, száraz előadás- és létezőmódra próbálta inspirálni. Ez kinek jobban, kinek kevésbé sikerült. Haumann Péter a locsogó-fecsegő, a címadó fiatalok sorsát befolyásoló Pandarus szerepében jobbára megmaradt szokásos színészi stílusában – bizonyítva, hogy a szigorú koordináták között működő purcäretei színház is igazán nagy színészegyeniségekkel képes működni. Ezt erősíti Bezerédy Zoltán alakítása is: az ő Thersitese átmenet a háborút elítélő, a politikai játszmákon átlátó független értelmiségi és a többiek bábszerű tömegembersége között. Szeretne kívül maradni a torzskaldásokon, de nem teheti. Sőt, a rendezői koncepció szerint ő lesz az, aki Patroclust megöli, ezáltal ürügyet szolgáltat az átmenetileg megrekedt háborúskodás folytatásához, és hozzájárul annak gyászos végkimeneteléhez. Ezáltal a dráma-belinél jóval bonyolultabb figura született.

A többi szerepet a rendező csupán egy-egy jellemvonásra lecsupaszítva ábrázoltatja. Troilus akaratnélküli, sodródó, hol kakaskodó, hol szerelmesen ömlengő, hol hőzöngő kamasz (Keresztes Tamás), vele szemben Cressida érettebb, bonyolultabb lény. Rezes Judit alakításában jól végigkövethető a rajongás, az egyszeri találkozás öröme, Troilusnak az ő hűségét megkérdőjelező-számonekérő kirohanása miatti értetlensége, a görög tábor nagyjainak csókjaitól eredő beszennyeződés, s mindenekelőtt a Diomedes kínálta új kapcsolat és a Troilushoz fűződő régi közötti érzelmi-rationális vívódás minden fázisa.

Az öregeket (Priamus, Calchas) Purcärete nőkkel játszatta, ugyanakkor Nestort férfival: Kun Vilmos érzett rá leginkább arra a játéktílusra, amely a purcäretei elképzelésből adódik. Ám a legtöbben adóság maradtak az összetettség és emblematikusság, a szikárság és tömörség kettősségével. Többükénél az egyszerűség szürkeséggé vált, másoknál a jellemvonások és megnyilvánulások egyetlen erős gesztusba fogalmazása harsánysággá torzult. A zömmel fiatalokra épülő együttesnek színészpédagógiailag igen hasznos lehetett ez a munka, ám az eredmény felemás lett, nem született meg az az összehangolt, ensemble-teljesítmény, amely például a rendező egy korábbi előadásában, a román és magyar színészekkel létrehozott és lenyűgöző *Pantagruel sógornőjében* igen. A darab első olvasásra kissé kusza cselekményvezetése mellett ez is – meg a fiatalok egyre romló beszédtechnikája, a színház nem éppen első osztályú akusztikája – közrejátszik abban, hogy a nézők többsége nehezen követi a színpadi eseményeket.

## Élektra

Bocsárdi László sem könnyíti meg a nézők helyzetét, ugyanis az ő *Élektrája* nem Euripidész tragédiájának betűhív színpadra állítása; a rendező és Sebestyén Rita dramaturg e drámának és Szophoklész azonos című művének felhasználásával egy nagyon lényegre törő, mondhatni új darabszöveget készített. Talán találhatóbb azt mondani, hogy a szöveget a leglényegesebb tartalmi és lélektani információkra szűkítették, tág teret hagyva a rituális, a cselekményes, a mimetikus közlésszintnek. Ez az eljárás egyben azt jelenti, hogy a néző viszonylag kevesebb fogódzót kap, szellemi alkotótársáá kell válnia, ha együtt szeretne menni az előadással. Aki nem ismeri a mitológiai alapot, nehezen tudja követni a színpadi eseményeket, aki meg ismeri, nem hagyatkozhat a szimpla mesére. Az a fontos, azt kell figyelni, azzal kell azonosulni, ami a színpadon akkor és ott születik. Ez színezéstől, nézőtől egyaránt másfajta koncentrációt, odaadást követel.

Bocsárdiéék lényegében három szereplőre szűkítették a drámát: Élektra és Oresztész mellett a Nevelő válik kulcsfigurává, amely átveszi a darabbeli Hírnök, Földműves és Kasztór funkcióit is, és egyfelől racionális, földönjáró ravasz ember, másfelől a végzet, az isteni akarat megtestesítője. Hármójuk – és persze a Kar – mellett a mindössze egyetlen jelenetben megjelenő Klütaimnésztra kap hangsúlyt, míg Püladész szinte szótlán bábbá redukálódik. Új szereplő is színre lép – akárcsak a rendező Szabadkán bemutatott *Antigonéjában* –, egy halott: ezúttal Agamemnón. Akárcsak a *Hamletben*, itt is arról van szó, hogy egy halott mindaddig nem tud megnyugodni a túlvilágon, míg erőszakos halála nincs megbosszulva.

Természetesen nem reneszánsz értelemben vett bosszú-tragédia született az átdolgozás során, az előadás középpontjába a halál, a halállal, az élet jogos-jogtalan elvételének kényszerével való viaskodás kerül, végső soron tehát az életről, az életben maradás lehetőségeiről és áráról beszél a színpadi mű.

Euripidésznél a cselekmény a Földműves háza előtt játszódik, Bocsárdinál a színhely nyomasztó, zárt tér. Mintha egy földalatti csatornahálózat gyűjtő-elosztó kamrájában lennénk. Baloldalt kulcsra zárható vasajtó, ezen lép be Agamemnón, s e mögött hajtja végre Oresztész a kettős gyilkosságot. A színpad mélyén lévő falon hatalmas átmérőjű beömlő nyílás van, amelyen keresztül ömlő víz sodorja be Oresztészt és Püladészt. A színpad nagy részét víz borítja. A jobb oldali falon lóg az Agamemnón megölésekor használt háló, illetve óriási bárd. A tér azonban a közönség felé nyitott, hiszen a Nevelő és Klütaimnésztra a nézőtérrel megy fel a színpadra, s a produkció bizonyos szakaszában Püladész is a széksorok mellől lesi az eseményeket. Ez a nyitottság persze egy tágasabb zártság: a nézők bekerítését szolgálja.

Bartha József díszlete tehát semleges, de semmiképpen nem antik miliót idéző közegbe helyezte a játékot. Dobre-Kóthay Judit jelmezei a szereplőket még inkább távolítják az antikvitástól. A Nevelő gumicsizmában, elhordott hosszú bőrkabátban jár, de kabátja alól csikos fekete nadrág, fehér keményített ingmell villan elő. Oresztész világos lenvászon öltönyben, nyakában selyemsállal jelenik meg, Klütaimnésztra úgy néz ki, mint egy vidéki Madám, Élektra nőiségét hosszú bő szoknya és felső rejti el, a kar négy, terhes nőnek ábrázolt tagja pedig különös leplekbe van bújtatva, amelyekben hol olyanok, mintha zsákban tipegnének, hol antik vázarajzok kariatidáit idézik; időnként látható az arcuk, máskor szorosan fedett a testük, mint a múmiáké. Köncei Árpád kísérőzenéje jelenti az előadás koncepcionális megvalósulásának harmadik meghatározó elemét, ez sem archaizál, de merít a közép- és dél-európai népzeneből, mindenestül modern és dramaturgiailag nélkülözhetetlen muzsika, amely elsősorban a kar énekbeszédtől a négyszólamú kórushangzásig igen differenciált szinten hangzik el. Nem utolsósorban Horváth Csaba koreográfiájáról is szót kell ejteni, amely egyrészt a Kar igen bonyolult és kifejező mozgatásában, másrészt Agamemnónnak az előktől elütő megjelenítésében jut érvényre.

Az előadás Agamemnón megjelenésével kezdődik. Bár jelen van Élektra és a Kar, a halottnak velük nincs közvetlen kapcsolata, inkább spirituálisan készíti elő az elkövetkezendő tetteket. Élektra meddősége, kitaszított-sága, szikkadtsága éles ellentétben áll a kórustagok terhességével. (Egy pillanatban Élektra szeretettel és vágyakozással simogatja meg a nők domborodó hasát.) Oresztész és Élektra egymásra ismerése és egymásra találása után nemcsak a közösen véghez viendő terv kapcsolja össze őket, hanem ennél mélyebb vonzalom is. Miután a kettős gyilkosságot elkövették, nem tudnak elválni egymástól, a Nevelő próbálja szétválasztani őket – a felajzott Élektra lenyugtatására a lány szájába háromszor is meggyújtott cigarettát dug, amit ő néhány slukk után mindannyiszor eldob –, s csak a leg-határozottabb paranccsal képes eltávolíttatni Oresztészt a beömlő nyíláson át, illetve összeboronálni Élektrát a gyámoltalan, nyámnyla, szótlantul epekedő Püladésszel. Mint látható, itt az euripidészi *deus ex machina* igencsak furcsa módon, de a szerzői elképzeléssel adekvátan működik.

A világosan kiolvasható rendezői elképzelésből azonban színészilag felemás produkció született. Nem sikerült olyan egységes játéktípust teremteni, amelybe a színészi és szerepbeli különműségek értelmezhető módon simulnak bele. A rendező Agamemnón szerepére egy táncost, Szűcs Elemért választotta, akinek erőteljes alakításában szerves egységet alkot a táncos mozgás és a plasztikus, de nem színészilag artikulált szövegmondás. A végig színen lévő Kar tagjai (Bakos Éva, Bíró Kriszta, Kerekes Viktória, Zarnóczai Gizella) hallatlan fegyellemmel, pontossággal és odaadással lé-

teznek a térben, adják a történet vizuális-akusztikus, illetve értelmező-kommentáló háttérét. Fodor Tamás játssza a Nevelőt. Ő az, aki tökéletesen érti a rendezői szándékot, beszédében, mozdulataiban, járásában, tartásában a természetesség emeltséggel párosul, pillanat alatt váltja a figura nézőpontjait, ettől válik kiismerhetetlenné, ismerőssé és titokzatossá egyszerre.

Ám a további három főszereplő már jóval nehezebben találja meg helyét a rendezői koncepcióban. Bár Bocsárdi nyilván nem akart fenséges tragikát láttatni Klütaimnésztra alakjában, Pogány Judit választása e szerepre alighanem tévedés, hiszen az ő kedélyes és leginkább kabaréba illő alakításából nemcsak a nagyság hiányzik, hanem az is, ami magyarázhatná az általa elkövetett férjgyilkosság indítékait. Mácsai Pál Oresztészként hűvös, intelligens, mérlegelő – mint ahogy ez más alakításainak az erénye –, ám itt ez kevésnek bizonyul. Hámori Gabriella pedig csupán általánosságban képes megfogalmazni Élektrát.

A *Troilus* esetében a félsikerről szólván mentségül azt lehet mondani, hogy a román rendező és a magyar színészek közötti közvetlen kommunikáció nehézsége okozta az átütő siker elmaradását, de az *Elektránál* erre nem lehet hivatkozni, mégis hasonló a végeredmény. S ezt a viszonylag rövid próbaidőszak sem magyarázza.

## Hamlet

Különös helyet foglal el a Bárka Színház bemutatói között a *Hamlet*, hiszen egy korszak záródarabja, ugyanakkor egy újabb éra felé nyitás esélyét is magában hordozza. Az alapító igazgató, Csányi János furcsa-hirtelenséggel távozott a színház éléről, totális bizonytalanságba hozva a társulatot. Ilyen körülmények között dolgozott a színészekkel Tim Caroll, aki a címszerepre azt a Balázs Zoltánt választotta, aki a Bárka utóbbi két évadának művészileg meghatározó előadásait (*Theomachia*, *Négerék*, *Pelleas és Mélisande*, *Empedoklész*) rendezte, s aki színészként is többször bizonyította tehetségét.

A rendezőnek olyan társra volt szüksége, aki adott keretek között egy egész előadást képes végigimprovizálni. Balázs Zoltán ilyen színész.

Tim Caroll előadása nem szokványos *Hamlet*-interpretáció. Természetesen elhangzik a dráma szövege, mégpedig leginkább az ismert Arany János magyartítás. Ugyanis a rendező arra számít, hogy a darab a nézők túlnyomó többségének nem csak a sztori szintjén közös szellemi tulajdona. Csak így lehetséges, hogy az előadók bátran élhetnek a legszélesebb értelemben vett improvizációval, vállalva azt is, hogy a történet megelevenítése minden este másképpen sikerül. Tim Carollt nem a klasszikus mű mára hangolt, aktualizált felmondása érdekelte, hanem az: miként lehet elér-

ni, hogy a színház lényege, az *itt és most* valóban megszülessen, hogy a közönség és a játzók tényleges közösségében, mintegy együttjátszva jöjjön létre a színházi műalkotás. Szigorú és pontos drámaelemzésen alapul az előadás, igyekeznek felrajzolni a történet kibontásának folyamatát, szakaszait, tetőpontjait, de a kialakult kereteken belül a külső és belső körülmények és állapotok pillanatnyi állásától függően más és más lehet a darab íve, hangsúlyai, végkicsengése.

A leendő nézőket már a jegyvásárláskor figyelmeztetik, hogy hozzanak magukkal valamilyen személyes tárgyat vagy zenefelvételt, amely az előadásban majd kellékként vagy hangeffektusként fog szerepelni. A közönséget furcsa tér fogadja (tervező: Csanádi Judit), a teremben kialakított dobogórendszeren rongyszőnyegek utakat jelölnek ki, kupacokban székek, s ki-ki maga veszi el s a szőnyegek közötti térrészekben oda helyezi a maga ülőalkalmatosságát, ahova akarja.

A címszerepet kivéve, minden más szerepre két-két színész készült fel, s a produkció kezdetén a közönség sorsolja ki, hogy a kettős szereposztásból az egyes szerepeket melyik színész játssza, azaz minden este más felállítás születik – ettől önmagában is eltérő variánsok születnek. Hiszen nyilvánvaló, hogy más lesz a végeredmény, ha Gertrudot Szorcsik Kriszta játssza, a Színészkirálynét meg Varjú Olga, mintha szerepet cserélnek, miként nem mindegy, hogy Opheliát vagy Fortinbrast alakítja Mezei Kinga, illetve Varga Gabriella, s értelemszerűen a kapcsolatok is változnak, ha Szorcsik Claudiusként Seress Zoltánnal vagy Egyed Attilával kerül szembe.

Az első felvonás a rongyszőnyegeken játszódik, a további felvonásokra – szintén sorsolás alapján – úgy alakítják ki az új játzótereket, hogy a terem valamelyik részét szabaddá kell tenni, azaz a nézőknek székükkel együtt vándorolniuk kell, tehát sem az nincs rögzítve, hogy melyik felvonás melyik térformában játszódik, sem az, hogy a néző mikor milyen szögben látja az eseményeket.

A felvonások elején felmutatandó, majd a székek mellé tett „kelléket” a színészek először szemrevételezik, majd a cselekmény során a legkülönbözőbb módon valóban használják, ettől, egyes szituációk önértéke és a drámában elfoglalt súlya igencsak változhat attól függően, hogy a tárgyak mennyire illenek a cselekvésekhez, milyen konnotációt alakítanak ki a szöveggel, illetve, hogy azokat a színészek milyen mértékben képesek átélésgéteni, funkcióba hozni. A jelenetnek eltérő felhangjai lesznek, ha mondjuk Yorrick koponyájáról szólva Hamlet labdát, ásványvizet palackot, női kézitáskát vagy valami más tárgyat tart a kezében.

Az előadás tempóját, ritmusát, lendületét, a játék jellegét természetesen Balázs Zoltán teremti és szabja meg, őhózzá kell a többieknek igazodniuk, ám a színészek improvizációs készsége nem egyforma, van, aki



könnyedén veszi fel és építi tovább a címszereplő által elindított játékokat, sőt, maga is kreatív kezdeményező - ilyen mindenekelőtt Czintos József vagy Seress Zoltán -, s van, aki „csak” megbízható játszótárs; van, aki az általa kiválasztott tárgyakat csak használati értékük szerint tudja beépíteni játékába, míg mások képesek meglátni bennük a szimbolikus tartalmak megjelenítésének lehetőségét is.

Egy-egy jelenet döbbenetesen felerősödhet, ugyanakkor más epizód komikumba fulladhat, vagy eljelentéktelenedhet. Amikor például Balázs Zoltán a „Lenni, vagy nem lenni”-monológ utáni jelenetükben Opheliával széles ragasztószalaggal betekerteti magát, s mint gúzsba kötött, páros láb-bal a dobogókon ugrálva küldi kolostorba a lányt, nem szimpla ötletéről van szó, hanem metaforikus pillanat születik. De amikor Czintos József mint Polonius állva hal meg, akkor az V. felvonás tömeggyilkossági jelenete kis-sé furára sikeredik, mert a koncepció szerint ahhoz, hogy a halált konzek-vensen tudják érzékeltetni, minden meggyilkoltnak fel kell vennie Polonius halál-pózát - ez tehát ebben az esetben suta megoldást eredmé-nyez, így a tragédia lezárása is felemássá válik.

Ez az előadás nem egy rendező mint önálló alkotó „műalkotása”, ha-nem a színészi és nézői egymásra találás, a színház örömnépe, amit le-het szeretni és fanyalogva elutasítani. Aki a Shakespeare-mű koherens in-terpretációjára kíváncsi, az csalódik, aki az élő színház csodáját és varázsát akarja átélni, az igencsak erős kéztetést érez arra, hogy újra és újra részt vegyen e közös játékban.

